



HAL
open science

“ Non esiste l’anima di Adria ” : tempo e storia nel romanzo bontempelliano

François Bouchard

► **To cite this version:**

François Bouchard. “ Non esiste l’anima di Adria ” : tempo e storia nel romanzo bontempelliano. Patrizia Farinelli. Bontempelliano o plurimo? Il realismo magico negli anni di “900” e oltre. Atti della Giornata internazionale di studi (Lubiana 14 maggio 2013), Le Lettere, p. 107-119, 2016. hal-03529860

HAL Id: hal-03529860

<https://hal.science/hal-03529860>

Submitted on 10 Feb 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

BONTEMPELLIANO O PLURIMO?

Il realismo magico negli anni di «900» e oltre

Atti della Giornata internazionale di studi
(Lubiana 14 maggio 2013)

a cura di
Patrizia Farinelli

Le Lettere

In copertina:

R. Francalancia, *Natura morta con begonia.*

Comitato scientifico:

Beatrice Manetti, Beatrice Sica, Patrizia Farinelli

Il volume ha ricevuto il contributo finanziario dell'Istituto Italiano di Cultura in Slovenia



Italijanski
inštitut
za kulturo
v Sloveniji

e del Dipartimento di Lingue e Letterature romanze della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Lubiana / *Oddelek za romanske jezike in književnosti Filozofske fakultete na Univerzi v Ljubljani*



Copyright © 2016 by Casa Editrice Le Lettere – Firenze

ISBN 978 88 6087 828 1

www.lelettere.it

INDICE

Due parole introduttive.	p.	7
RENZO RABBONI, Prove di realismo magico.	»	15
SANDRA MILANKO, Alle origini del novecentismo ovvero <i>La donna del Nadir</i>	»	32
PATRIZIA FARINELLI, Le sfide del novecentismo e la prospettiva estetica magico-realista	»	46
VIŠNJA BANDALO, Trattati figurativi della poetica artistico-letteraria di Massimo Bontempelli	»	61
ALESSANDRO SCARSELLA, Dalla novella al racconto. Principi di narrazione concatenata dal <i>Socrate moderno</i> a <i>I sette savi</i> di Massimo Bontempelli.	»	74
TATJANA PERUŠKO, La donna, il demiurgo e la marionetta, drammaturgia fantasmatica nel romanzo <i>Eva ultima</i> di Massimo Bontempelli	»	86
FRANÇOIS BOUCHARD, «Non esiste l'anima di Adria»: tempo e storia nel romanzo bontempelliano	»	107
MORANA ČALE, Bontempelli, Pirandello e la magia del "candore"	»	120
CARLO ALBERTO AUGIERI, Il realismo magico della parola muta, o del segno <i>trasparente</i> : Alvaro e la realtà segreta del <i>quasi</i> inenarrabile.	»	147

IRENA PROSENC, Moravia e il realismo magico	p. 163
ALESSANDRA GRANDELIS, «L'importante è creare oggetti». Moravia "reinterpreta" Bontempelli.	» 174
BEATRICE LAGHEZZA, <i>Decadenza della morte</i> . Il novecentismo di Paola Masino	» 190
Sommari.	» 209
Indice dei nomi	» 215
Gli autori	» 221

«NON ESISTE L'ANIMA DI ADRIA»:
TEMPO E STORIA NEL ROMANZO BONTEMPELLIANO

FRANÇOIS BOUCHARD*

«L'anima di Adria non è addolorata, non è profonda, non esiste come non esiste l'anima di *Nostra Dea*, come non esiste l'anima di *Eva ultima*», scrive Corrado Sofia¹ nel 1935, in un saggio intitolato *Miti di Bontempelli* che funge, sulle pagine di *Occidente*, da proemio ideale al testo di *Nembo*, dramma «non ancora rappresentato» e ivi pubblicato per la prima volta. Questa repentina, incongrua, irruzione di preoccupazioni pneumatologiche in un articolo critico, anche se apologetico, si origina nel romanzo stesso di Bontempelli, *Vita e morte di Adria e dei suoi figli*, e in special modo nel suo explicit, quando la voce narrante viene a commentare le circostanze della «scomparsa» di Adria nella fornace che si è accesa per sfuggire al risorgere degli avvenimenti, della vita e del tempo nel turbinio del dopoguerra.

«Temo, che nell'incendio dell'ultima notte di settembre sia di lei morta tutta anche l'anima»², conclude il narratore che, rimasto fino alla fine estraneo al mondo che descrive (e cioè alla diegesi), mantiene le distanze dal suo personaggio pur ipotizzan-

* Università di Tours.

¹ C. SOFIA, *Miti di Bontempelli*, «Occidente», IV, 10-11, gennaio-aprile 1935, p. 51. *Nembo* compare più avanti, tra le pagine 67 e 86.

² Così recita l'ultima frase del romanzo nella sua interezza: «Io non ho mai saputo capire Adria nè farmi un giudizio di lei; ma come niente fu trovato del suo corpo, così temo, che nell'incendio dell'ultima notte di settembre sia di lei morta tutta anche l'anima» (M. BONTEMPELLI, *Vita e morte di Adria e dei suoi figli*, Bompiani, Milano 1930, p. 242).

dole una anima. Ma un'anima stranamente plastica, che Adria s'illude di poter signoreggiare a piacimento e che crede di «aver disteso [...] come una superficie liscia su cui *fa* brillare a suo grado i raggi della propria bellezza»³. Almeno per un decennio, da quando, all'età di vent'anni, aveva «capito d'aver raggiunta la perfetta bellezza», e perciò «stabilito come suo dovere sacro di dedicarsi tutta»⁴.

Da questo deriva la sua rinuncia al secolo, per una clausura prima tutta ideale, imperniata sul culto della propria bellezza. Ormai, la quotidianità sua si riduce a un ininterrotto esercizio spirituale, una ascesi di ogni attimo con cui si astraie dal mondo rimanendovi pure immersa, tra gli osservanti di una religione che non rivela il nome della divinità⁵. Invece questa religione si riassume in una rigida liturgia, fatta di rituali, divieti, ricorrenze che mirano a ridurre ogni contatto tra Adria, sacerdotessa e dea assieme, e i suoi fedeli. Così lei azzera di fatto la fisicità del proprio corpo, reduce incontaminato sia da un matrimonio giovanile a sedici anni, con un marito senza nome ridotto al ricordo della propria funzione, che da due parti avuti, «la bambina a diciassette e mezzo e il bimbo a meno di venti»⁶ anni.

Adria tenta di sfuggire al tempo, che le si piega con apparente docilità. Per questo evita di farsi sgualcire o contaminare da altri. Bandisce dalla sua vita ogni contatto fisico, ogni effusione affettiva, e quindi ogni attività sessuale. Limita i rapporti con il marito a pasti comuni e occasioni sociali, e riceve i figli una volta alla settimana «in una breve visita senza espansioni». E se il marito interpreta inappuntabile il copione che gli è stato asse-

³ «Adria ha orrore di non essere più la signora, di sé, del volere, della sua veglia, del suo sonno, come sempre era stata. Credeva di avere disteso tutta l'anima come una superficie liscia su cui faceva brillare a suo grado i raggi della propria bellezza; invece in quell'anima eran rimaste pieghe, minute pieghe piene di tradimento» (ivi, p. 90).

⁴ Questa citazione, e la precedente: ivi, p. 20.

⁵ «Il marito dai gradini dell'altare serviva la cerimonia, i figli adoravano da lontano, gli amici non chiedevano confidenza, le donne non la chiamavano in gara, gli adoratori non se ne innamoravano: tanto quel volere aveva totalmente rifoggiato il mondo per un vasto spazio intorno a lei» (ivi, pp. 21-22).

⁶ Ivi, p. 21.

gnato senza la minima impennata⁷, più stentata risulta la recita per i due figli. Ad apertura di romanzo, «Tullia ha otto anni, Remo sei»⁸: e ugualmente divisi dalla madre da una distanza che l'unico incontro settimanale non basta a colmare, sono entrambi autorizzati a spiarla ogni sera da un oscuro bugigattolo attraverso due fessure verticali sistemate nella parete, sopra un cassone su cui debbono arrampicarsi.

Altro rituale, che si aggiunge a quelli pubblicamente celebrati intorno alla figura di Adria. Ma questo è imperniato sullo sguardo, all'infuori di ogni mediazione sociale: e ha tutte le caratteristiche di una casta scopofilia esercitata tramite un disadorno dispositivo ottico che sembra improvvisato alla bell'e meglio. Ogni sera, la governante porta i due bambini in una «stanza quasi scura ch'era una specie di ripostiglio di mobili», dove trovano il cassone e sopra le fessure nella parete. Così si ridistribuisce lo spazio, intorno allo sguardo dei due figli: da una parte, l'antro buio dove i due s'immergono per evadere dalla loro condizione di esclusi; e dall'altra, la sala da pranzo ancora vuota, con «fulgida nel mezzo la tavola [...] con due posti preparati»⁹, e le sue invitanti promesse. Un ambiente diverso, che sfugge ad ogni socievolezza, sia dell'infanzia che degli altri adulti.

In questi buchi nel muro a cui si affiggono «nello spasmo dell'attesa», gli si dischiude allucinato il mondo delle visioni oniriche che gli spettacoli ottici sette ed ottocenteschi erano in grado di suscitare: *forando il muro delle apparenze*, per dirla con Max Milner, mediante dispositivi specifici atti a disorientare lo spettatore¹⁰. Come quelli che si accalcavano davanti alle scatole

⁷ «Il pranzo era semplice, le poche parole che moglie e marito si scambiavano furono, come sempre, cordiali e riposanti» (ivi, p. 22).

⁸ Ivi, p. 11.

⁹ Questa citazione e la precedente: ivi, p. 14.

¹⁰ «L'effet de réel produit par l'exactitude du panorama était sans doute moins important que l'effet de féerie résultant du passage d'un espace urbain à un espace totalement autre, et du couloir obscur que les spectateurs devaient obligatoirement traverser à la toile violemment éclairée par une verrière. Spectacles optiques et panoramas trouaient ainsi identiquement le mur des apparences et matérialisaient [...] le pouvoir qu'a l'esprit humain de projeter au dedans de lui-même une scène où son désir se déploie sans rencontrer les obstacles

ottiche, chiamate *Mondi Nuovi*, immortalati da Giovanni Domenico Tiepolo, e premevano l'occhio contro l'oculare con cui contemplavano le scene illuminate che, dentro lo spazio chiuso di un armadietto, gli svelavano una infinità di vedute in cui proiettarsi. Oppure, come i visitatori negli edifici concepiti per l'esposizione dei panorami, la cui tela fortemente illuminata circondava repentinamente lo spettatore che sbucava da un lungo corridoio immerso nel buio.

Così si trovano i due bambini nel buio del loro osservatorio, tra scena fantasmatica e palcoscenico ricreato. Finché non li colpisce la prescienza dell'imminente comparsa della madre, per cui «i due s'incollano alla parete»¹¹, assorti nella visione che gli compare, preceduta dall'intensificazione dell'illuminazione:

Ai loro occhi, la luce nella sala parve farsi cento volte più splendida, mentre una portiera s'aperse, e apparve la mamma e avanzava verso il mezzo.

Ella era più bella della luce¹².

Lo spettacolo a lungo bramato si svolge attraverso quel dispositivo che, oltre a frapporre ostacoli fisici, lo allontana in una dimensione d'irrimediabile irraggiungibilità. Prima di tutto per ciò che i figli percepiscono della sala: Adria in camicia «come un angelo» che si avvicina alla tavola, vi posa sopra una mano e si accomoda sulla sedia che uno, fuori campo, scosta per lei; e poi il padre che, sedendosi «in faccia a lei», gira le spalle alla parete «di là dalla quale i bambini guardavano»¹³. Con questa determinazione spaziale, l'intera scena si ricompone intorno allo sguardo dei due muti testimoni, da cui si origina.

Non bastasse questo richiamo esplicito alla scopofilia che struttura la relazione dell'episodio, a rinsaldare maggiormente

que lui oppose l'existence quotidienne» (M. MILNER, *La Fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Presses Universitaires de France, Paris 1982, p. 22).

¹¹ M. BONTEMPELLI, *Vita e morte di Adria e dei suoi figli*, p. 15.

¹² *Ibid.*

¹³ «Intanto era entrato anche il padre e s'era seduto in faccia a lei, volte le spalle alla parete di là dalla quale i bambini guardavano» (M. BONTEMPELLI, *Vita e morte di Adria e dei suoi figli*, p. 16).

l'estraneità di Adria al mondo dei figli contribuisce anche il suo apparire da una portiera: come tra le pieghe di un sipario che delinea lo spazio dove lei si trova a recitare la propria vita concepita come mera rappresentazione. Ma questo modo di apparire della protagonista assurda a dea e sacerdotessa del proprio culto riecheggia una scena consimile in un'altra opera narrativa di Bontempelli, nella fattispecie *Eva ultima*, del 1923, anche se con una distribuzione dei ruoli e dei giochi scenici apparentemente diversa.

* * *

Riguarda la prima comparsa della marionetta Bululù, «fantasma gentile e strana» appena creata dal «falso mago»¹⁴ Evandro, presso cui è ospite Eva nella sua villa «fuori del mondo»¹⁵ dove l'ha portata al termine di una lunga corsa che, iniziata forse prima della scena d'esordio del romanzo, li conduce in una radura dello sperduto villaggio di Hramazé sull'altopiano del Duiblar, e si protrae per una sera e una notte di viaggio in automobile. E in questa villa apparentemente accogliente, il cui parco è chiuso da un muro di cinta che ha un suo naturale prolungamento in un burrone¹⁶, sembra che tutto sfugga al controllo del padrone di casa: le regole medesime che vengono ricordate dall'amico addetto all'organizzazione del «convito di rito»¹⁷ in omaggio alla nuova regina; l'amico in questione che si premura di comunicare a Eva che ha «avuto» nonché «l'ultima delle amiche di Evandro», ma addirittura «tutte»¹⁸; l'andamento del soggiorno

¹⁴ Questa citazione e la precedente: *Eva ultima, romanzo*, Alberto Stock editore, Roma 1923, p. 99.

¹⁵ Ivi, p. 56.

¹⁶ «Di là su, vide che la muraglia continuava in due archi assai lenti i quali racchiudevano il parco in un vasto giro, e si perdevano, di qua e di là, dentro le folte macchie degli alberi. Ricordando il luogo ond'era venuta, intuì che la muraglia arrivava dall'una e dall'altra parte a raggiungere il burrone, segnando insieme con esso l'intero giro del dominio» (ivi, pp. 89-90).

¹⁷ Ivi, p. 71.

¹⁸ «– Un dolce ricordo. Là ho avuto per la prima volta l'ultima delle amiche di Evandro: delle regine, come le chiamiamo. / Ella lo guardò accigliata: / – Voi

di Eva, compreso il banchetto che dovrebbe celebrarne la presenza; ed Eva stessa che, dopo una notte parzialmente trascorsa insieme a Evandro («La mattina dopo, Eva odiava ferocemente Evandro, che aveva passato parte della notte con lei»¹⁹), gli si ribella, piena della collera in cui sembra che debba sfociare ogni relazione tra Evandro e le sue compagne, o regine che siano. Infatti, appena uscita nel parco a sfogare la propria irrequietudine, Eva vi trova l'amico di Evandro ad aspettarla «da settanta minuti»²⁰, mostrando dai discorsi come dai gesti di sperare che l'incontro mondano si tramuti lì per lì in un rapporto amoroso. Come se fosse solito ricavare il proprio tornaconto dalla situazione verificatasi durante la notte.

In questo frangente si delinea il limite, e forse la menomazione, di Evandro, che lo espone alle rampogne di Eva per non sapere amare «come una donna vuole»²¹. E come vorrebbe una donna, appunto, se non senza artifici né inganni, nell'ipotetica sincerità dell'amplesso che lui sembra incapace di portare a compimento? E di fronte all'inappagata Eva, di fronte alla sua richiesta d'amore e alle sue parole di sfida²², nasce in Evandro l'idea del dono sostitutivo di «qualche cosa [...] che sia più o sia meno di uomo»²³: cioè della viva paradossale marionetta Bululù di cui Eva finisce coll'innamorarsi²⁴. E con questa creazione, lo

avete avuto una delle amiche di Evandro? qui? / Egli si volse del tutto verso lei, raggiando di semplicità: / – Oh, le ho avute tutte» (ivi, p. 88).

¹⁹ Ivi, p. 79.

²⁰ Ivi, p. 81.

²¹ «Tu non sai amare come una donna vuole» (ivi, p. 93). E più avanti nella disputa, Eva ribadisce l'argomento, variandolo con tonalità tragiche: «E in qualche momento ho creduto che tu avessi un potere soprannaturale! e non sai darmi qualche cosa da amare» (ivi, p. 96).

²² «EVANDRO / Oh questa notte non ti scostavi così. / EVA / Falso mago, non ricordarmela. / EVANDRO / Non provocarmi, Eva. / EVA / Te l'ho detto: divertimi. / EVANDRO / M'hai offeso, Eva» (ivi, pp. 98-99).

²³ «EVANDRO / Qualche cosa da amare? Ma tu conosci gli uomini. Qualche cosa, dunque, che sia più o sia meno di uomo? O amare senza oggetto? Perché no? Questo sarebbe il meglio. Potrai smaniare fin che ti piace» (ivi, p. 96).

²⁴ «Io ti amo, Bululù. Non so che cosa sei. Tremo di spavento all'idea di ciò che sarebbe essere amata da te. Eppure vorrei buttarmi ai tuoi piedi» (ivi, p. 158).

svenevole demiurgo bontempelliano ripete in chiave parodica il gesto dell'Edison nell'*Ève future* di Villiers de l'Isle-Adam, capace di creare una donna tanto perfetta quanto artefatta per ovviare alle imperfezioni del suo modello umano. Ma doppiamente beffardo risulta l'intento del mago d'accatto sia per l'indole della sua creatura che porta su di sé, con i fili, le stigmate della propria alienazione, sia per la scelta del nome, il cui recondito significato tradisce un essere esente da ogni identità. La figura originale cui si rifa Bontempelli, Savinio la evocherà in una recensione teatrale del 1937, ricordando che «l'attore solo, l'attore che fa tutto da sé [...] in Spagna lo chiamavano bululù»²⁵. Frutto della cultura secentesca, è il singolo commediante girovago che sostituisce a regola d'arte un'intera compagnia comica e si mostra in grado di recitare le svariate parti di un'opera teatrale, breve o lunga che sia.

Ora, simulacro umano e latore di un nome che rifugge da ogni identità, Bululù è il prestanome ideale: una forma vacua che aspetta solo quello che saprà calarsi nei suoi panni. Come fa l'amico senza nome di Evandro al termine catastrofico del convito, quando torna a prelevare il solito scotto sulla regina rimasta sola. Prendendo per sé il nome di Bululù appena pronunciato da Eva che cercava a respingerlo, vince le resistenze della donna, completando l'elenco delle amiche di Evandro che lui «ha avute»²⁶.

Tra Evandro, mago così incapace di amare da far sospettare che sia impotente, la sua creatura Bululù che suscita in Eva un amore inappagabile, e l'amico di Evandro che subentrando finalmente alla marionetta la riporta alla mera funzione di esca, l'intero romanzo bontempelliano (o racconto, o favola) incre-

²⁵ «L'origine del teatro è l'attore solo, l'attore che fa tutto da sé. In Spagna lo chiamavano *bululù*» (A. SAVINIO, *Comici*, «Omnibus», 14 agosto 1937; ripreso in *Palchetti romani*, a cura di A. TINTERRI, Adelphi, Milano 1982, p. 102).

²⁶ «– No! No!... Bululù!... / – Oh, così mi chiami? È carino. Sì, chiamami Bululù. / Eva cercava di strapparsi alla stretta, ma le forze le mancavano. [...] / – Bululù... / – Vedi che mi vuoi, anche se dici di no. Sì, chiamami ancora così. Sì, stringimi, così, sono tuo, sono Bululù tuo. / Eva si sentiva impazzire: / – Siete... Bululù... voi?...» (*Eva ultima*, p. 209).

menta la dimensione parodica già presente nel modello di riferimento francese. A questo, contribuisce la teatralizzazione in atto dentro *Eva ultima*: attraverso sia l'uso e l'impostazione, anche tipografica, dei dialoghi, che l'organizzazione degli ambienti e gli accessori tra cui si muovono i personaggi. Come il teatrino allestito nella sala del convito di rito dove si recita la commedia di Arlecchino destinato a diventare eunuco²⁷. Come, anche, nella villa di Evandro, la grande portiera che Eva scorge la prima volta dopo essersi svegliata dal suo lungo sonno di prammatica, durato un giorno e una notte²⁸. La quale diviene presto centrale nelle preoccupazioni di Eva, non solo perché si trova a dividere il salotto dalla camera e il suo annesso gabinetto da bagno, ma anche per il modo con cui è sistemata, che da sé suggerisce un apparato scenico, come risulta dall'esame che ne fa Eva seduta in fondo alla stanza:

[Eva] Si gettò in una lunga poltrona ch'era in fondo al salotto. Di là, cominciò a contare macchinalmente le strie che dall'alto in basso rigavano la portiera: questa occupava tutto il centro della parete; saliva quasi al soffitto, corniciata in alto da una sagoma di legno onde cadevano fino a terra vastamente le pieghe della stoffa, *come nel tendone d'una scena*²⁹.

Nella stessa posizione si ritrova Eva dopo il litigio successivo alla notte con Evandro, mentre alle richieste della donna di divertirla, e di amarla, lui vaticina l'arrivo di una «fantasima gentile e strana», e l'ineluttabilità della sua comparsa («E non può più tornare nel niente, è troppo tardi. S'avvicina. Non è spaventosa,

²⁷ «Questo è l'harem dove poi, ma più tardi, arriva Arlecchino, e – aggiunse abbassando la voce per dar valore all'indiscrezione – e lo fanno eunuco» (ivi, p. 191).

²⁸ «Movendo verso la direzione ond'esso [il rumore] era venuto, Eva s'avvide di una grande portiera di stoffa. Vi si appressò, poi risoluta scostandola entrò nell'altra stanza, un salotto di forma lunga assai lindamente arredato: non c'era nessuno, ma in fondo sopra un tavolino stava posato un vassoio con tutto l'occorrente per fare colazione» (ivi, p. 62).

²⁹ Ivi, p. 65, corsivi nostri.

Eva»³⁰). Ed indietreggiando per scostarsi da un Evandro sempre più gelido, lei viene a trovarsi contro «il muro di fondo», da cui non può fare a meno di contemplare la portiera e gli strani fenomeni che vi si verificano dacché Evandro comincia a chiamare per nome Bululù: prima un «inquieto chiarore di perla», poi l'impressione di «un fremito leggero per tutta la superficie»³¹, un «busso» altrettanto leggero e finalmente un movimento ondeggiante «dal basso in alto in tutte le pieghe»³². Finché appunto la stoffa non dà adito alla marionetta: la quale appare sulla soglia, dalle pieghe della portiera, quasi nascesse dalla tenda stessa, secondo un processo che sfugge e sempre sfuggirà allo sguardo di Eva ad ogni comparsa di Bululù:

La portiera ondeggiò; *pure Eva non la vide scostarsi e aprirsi*. Ma dalle pieghe di quella apparve sulla soglia una marionetta³³.

L'essere ligneo – quell'«uomo finto»³⁴ perché marionetta, quella forma vuota capace di assumere qualsiasi identità perché ne è sprovvista in quanto bululù – si materializza sfuggendo alle leggi comuni che di fatto non vigono nello spazio della villa di Evandro, «fuori del mondo». Anche se il discorso narrativo è impostato in modo tale da chiamare in causa la soggettività di Eva con quanto comporta di arbitrarietà.

* * *

³⁰ Ivi, p. 101.

³¹ «Il suo sguardo fu trascinato verso la portiera della parete di centro, e ivi l'ombra pareva diradarsi, toccata da un incerto e inquieto chiarore di perla. Eva credé urlare, ma la voce non le uscì dalla gola. Le parve che la stoffa della portiera fosse corsa da un fremito leggero per tutta la superficie» (ivi, pp. 101-102).

³² «La stoffa della portiera s'agitò ondeggiando dal basso in alto in tutte le pieghe» (ivi, p. 102).

³³ Ivi, p. 105 (corsivo nostro).

³⁴ «– Aspettate – gridò il filosofo – faccio un ragionamento. Una marionetta è un uomo finto. Dunque una marionetta finta è un uomo finto finto, cioè un uomo vero, il vero uomo vero, il solo uomo vero, l'uomo vero per eccellenza!» (ivi, p. 190).

Tutt'altro invece nel mondo di Adria: le cui mosse vengono, sì, interpretate dallo sguardo dei figli, ma in un contesto decisamente diverso. Solo la consapevolezza dell'imminenza del suo comparire suscita il senso dell'intensificazione della luce («Ai loro occhi, la luce della sala parve farsi cento volte più splendida...»), mentre il suo ingresso si svolge secondo tutti i criteri del realismo più ortodosso («... una portiera s'aperse, e apparve la mamma e avanzava verso il mezzo»³⁵).

Alla natura soprannaturale di Bululù, subentra quella umana di Adria, che invece si conquista il suo alone di irrealtà mediante la sua smania di preservare la propria integrità fisica, e il suo tentativo di estraniarsi dal tempo attraverso una precisa igiene di vita che trova la sua massima manifestazione nel culto della propria bellezza. Con questo, e con la liturgia che induce, s'impone un ritmo di vita basato sulla ripetizione, la quale risulta il viatico migliore per astrarsi dalla Storia³⁶, piuttosto che dal tempo e dal suo insidioso sciupio (e infatti, «nel mondo di Adria non esisteva tempo»³⁷, recita la voce narrante). Finché le s'impone all'età di trent'anni la necessità di cambiare strategia cercando riparo nella più completa clausura in una casa parigina di Montmartre dove, solo con la fine della guerra europea, finisce per l'essere raggiunta a sua volta dalla Storia, alla cui esuberante vitalità non regge.

³⁵ Questa citazione e la precedente in *Vita e morte di Adria e dei suoi figli*, p. 15.

³⁶ Nella sua prefazione al romanzo di Erich Kästner, *Fabian*, Bontempelli scriverà, tre anni dopo, della storia, definendola attraverso la sua ineluttabile caducità: «Ma la storia è tutta e continuamente provvisoria; perché la storia è vita; e la vita è tutta e continuamente successione, fermento, passaggio. *La storia è un continuo Medio Evo*» (M. BONTEPELLI, *Romanzo apocalittico*, in E. KÄSTNER, *Fabian. Storia di un moralista*, Bompiani, Milano 1933, p. XIII; ripreso poi in *L'avventura novecentista. Selva polemica (1926-1938)*. Dal «realismo magico» allo «stile naturale» soglia della terza epoca, Vallecchi, Firenze 1938, p. 263, corsivi dell'autore).

³⁷ «L'amore di Guarnerio, come ogni cosa di quel mondo, non aveva svolgimento; era nato al giusto punto, già maturo e ardente quanto occorreva e non più. Tutti lo avevano accettato; perché nel mondo di Adria non esisteva il segreto. Quale era nato, tale passando i mesi e gli anni rimaneva e sarebbe rimasto per l'eternità; perché nel mondo di Adria non esisteva tempo» (*Vita e morte di Adria e dei suoi figli*, p. 22).

Da *Eva ultima* a *Vita e morte di Adria e dei suoi figli* – e cioè dal remoto 1919, quando Bontempelli cominciava a lavorare all'opera teatrale che sarebbe diventata il romanzo *Eva ultima* quattro anni dopo³⁸, fino al 1930, quando finisce di scrivere a Parigi, in pochi mesi, *Vita e morte di Adria* che è già in tipografia a fine marzo³⁹ –, cambia notevolmente la poetica dell'autore e con questa la «legge artistica» chiamata realismo magico, proprio come lui stesso la descrive nella lettura pubblica pronunciata a Ferrara il 9 novembre 1930, nell'ambito della commemorazione del quarto centenario della morte dell'Ariosto.

In questo testo, intitolato *L'Ariosto geografo*, Bontempelli si sofferma a lungo su Astolfo e Ruggiero, i «viaggiatori per eccellenza», e in particolar modo sul «più popolare dei due», Ruggiero, «il primo aviatore del tempo»⁴⁰, nel suo ritorno dall'isola di Alcina in groppa all'ippogrifo mentre sceglie di «finir tutto il cominciato tondo, / per aver, come il sol, girato il mondo»⁴¹. Questo giro del sole, se lo ricorderà Bontempelli per stendere il racconto lungo, *Le ali dell'ippogrifo*, pubblicato con illustrazioni di De Chirico su «Tempo» il 20 marzo del 1941, prima che confluisca nel volume omonimo⁴², assieme a *Viaggio d'Europa*

³⁸ Si vedano le lettere alla moglie, Amelia Della Pergola, detta Meletta, e in special modo quella datata [Milano] 2 settembre [1919], in S. CIGLIANA, *Due epistolari e un carteggio inediti di Massimo Bontempelli, A Meletta (1917-1920)*, «L'Illuminista», V, 13/14/15, 2005, p. 63. E anche la lettera a Emilio Bodrero del 18 ottobre 1919: «In novembre leggi sulla «Lettura» la mia *Siepe a nordovest*: ma quella non è che una riduzione in breve. Ho fatto anche, su quel genere, *Eva ultima*: l'una e l'altra con musica» (S. CIGLIANA, *Due epistolari e un carteggio inediti di Massimo Bontempelli, A Emilio Bodrero (1903-1939)*, p. 30).

³⁹ «Passo il manoscritto in tipografia. Vorrei pubblicare il libro per la Fiera del Libro che sarà celebrata ai primissimi di maggio», scrive Valentino Bompiani a Bontempelli in una lettera da Milano, «30 marzo 1930» (G. D'INA e G. ZACCARIA (a cura di), *Caro Bompiani. Lettere con l'editore*, Bompiani, Milano 1988, p. 334).

⁴⁰ M. BONTEMPELLI, *L'Ariosto geografo*, in AA.VV., *L'ottava d'oro. La vita e l'opera di Ludovico Ariosto. Letture tenute in Ferrara per il quarto centenario della morte del poeta*, con due messaggi di G. D'ANNUNZIO, Mondadori, Milano 1930, p. 548.

⁴¹ L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, X, LXX, 7-8.

⁴² M. BONTEMPELLI, *Giro del sole*, Mondadori, Milano 1941.

(uscito a puntate su «Tempo» col titolo di *Toro Primo* tra il 30 novembre 1939 e il 4 gennaio 1940) e *La via di Colombo* («Tempo», 12 dicembre 1940).

Ora, un particolare trattiene il Bontempelli commentatore dell'Ariosto: una circostanza del viaggio di ritorno dall'isola di Alcina, sopra l'Asia verso l'Europa. E consiste nella cura, che Ruggiero ha, di stare a proprio agio quando «ogni sera all'albergo se ne gía, / schivando a suo poter d'alloggiar male»⁴³. E questo elemento di prosaicità, lo commenta come un tratto non solo caratteristico dell'Ariosto («Siamo agli antipodi del favolismo orientale. Creato un elemento fantastico [...] egli fa vivere questo elemento soprannaturale in mezzo a un mondo che rimane naturale con tutte le sue leggi...»⁴⁴), ma anche «eminente-mente occidentale e profondamente italiano» in quanto «conci- lia e assorbe verismo e favolismo»⁴⁵. E attraverso questa capacità di saper intrecciare le due dimensioni e le due poetiche, senza sacrificare l'una a pro dell'altra, Bontempelli rimanda in modo alquanto scontato al realismo magico:

[...] quando, anni fa, ho additato una legge artistica e l'ho chiama- ta “realismo magico”, ho anche avuto cura di citare per l'appunto l'Ariosto; e tutto il “novecentismo” letterario non è appunto che questo: salire alle nubi in groppa all'Ippogrifo, e scenderne la sera per andare a mangiare e dormire all'osteria, come fa il nostro savio Ruggiero⁴⁶.

A modo suo, Adria vi scende pure lei, all'osteria del novecentismo. Anche dalle cime dell'ara ideale dove celebra la propria divina bellezza, rimane attaccata alla gleba: quella in cui alla fin fine lei travolge tutti – marito, Tullia, Remo –, prima di sfuggire, anima e corpo, alla propria fisicità nella pira che lei stessa si accende quando ormai non ha più scampo al cospetto della Storia. Mentre, anche prima di raggiungere la villa di Evandro

⁴³ L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, X, LXXIII, 3-4.

⁴⁴ M. BONTEPELLI, *L'Ariosto geografo*, p. 553.

⁴⁵ Ivi, p. 553.

⁴⁶ Ivi, p. 554.

«fuori del mondo», Eva viene subito precipitata in quel favolismo avulso dalla realtà. In un universo retto da leggi diverse, che rendono lecita l'esistenza di una marionetta viva ma mossa dai fili, ligia a un suo creatore ma consapevole di sé. Tra *Eva ultima* e *Vita e morte di Adria*, si è frapposta l'esperienza di «900» Cahiers d'Italie et d'Europe» e la lunga militanza a favore di un modo diverso di concepire l'immaginario romanzesco, il quale, già illustrato nel *Figlio di due madri* (pubblicato nel gennaio del 1929, ma avviato dal 1923) troverà il suo pieno svolgimento in *Gente nel tempo* (1937).